مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۱۱-۷۹ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i4.82486/10.22067

کلافی سردرگم در دستِ هزاران: در نورد و شکنج دراماتورژی و ترجمه در ایران؛ درنگی بر ترجمه، دراماتورژی و اجرای پردهٔ آغازین *مردی برای تمام فصول*

محمدرضا لرزاده (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)
احمد معین‌زاده* (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)
عباس اسلامی راسخ (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)

چکیده

دراماتورژی بخش زیادی از فرایند پیش‌تولید، تولید و پساتولید اثر نمایشی را در بر می‌گیرد و جایی در پیوستار بین تنظیم متن نمایشنامهٔ صرف تا نظارت بر اجرا و تنظیم و تعدیل عناصر مختلف اجرایی و مدیریت ادبی قرار می‌گیرد؛ یعنی می‌توان مانند لسینگ دراماتورژی را مجموعهٔ گسترده‌ای از مهارت‌های منقّدانه قلمداد کرد یا مانند برشت، ساحت دو شقیِ متنی-تولیدی برای دراماتورژ قائل شد. حال در عرصهٔ مطالعات ترجمه، رابطهٔ میان اجرا (و تبعاً دراماتورژی) و ترجمه اغلب به مسائلی مانند دوگانی‌های خوانش‌پذیری و اجراپذیری یا ترجمه برای صحنه یا مطالعه فروکاسته شده است. در مقالهٔ حاضر سعی بر آن است تا با بررسی آغاز پردهٔ اول نمایشنامهٔ *مردی برای تمام فصول* رابرت بولت، ترجمه‌های موجود از آن (آل‌رسول و طاهری) و متن اجرایی بهمن فرمان‌آرا از این اثر، ضمن واکاوی ساختار و کارکردهای دراماتورژی در کشور، نسبت مترجم با دراماتورژی مشخص شود. بررسی این مجموعه پر چین و شکن در قالب الگوی تعدیل‌شدهٔ کوزان دال بر آن است که ترجمهٔ نمایشنامه اغلب نقطهٔ شروع صرفی برای دراماتورژی محسوب می‌شود و در هر صورت، چه با تعریف مدیریت ادبی لسینگی و چه دراماتورژی متنی-تولیدی برشتی، نمی‌توان مترجم را دراماتورژ پنداشت و با تخصصی‌شدن این عرصه، شاید بتوان مترجم را دراماتورژ متنیِ ترجمانی دانست.

کلیدواژه‌ها: دراماتورژی، ترجمهٔ نمایشنامه، اجراپذیری، الگوی کوزان

---

* نویسنده مسئول moin@fgn.ui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۳

۱. مقدمه

دراماتورژی در مقام نهادی متقن و پابرجا در نظام تئاتر دنیا، به‌علت گستردگی مهارت‌های ضروری آن، دچار سوء تفاهم‌ها و برداشت‌های متفاوت و متعارضی بوده است. ریشهٔ یونانی این واژه یعنی دراماتورگوس[1] به‌معنای «نمایش‌ساز» و «تصنیف‌گر نمایش» بوده (رومانسکا، ۲۰۱٤، ص. ۱)، حال آنکه امروز بر اهل فن روشن است که با اقدامات بنیادین لسینگ و برشت، دراماتورژی مجموعه‌ای از مهارت‌های گوناگون را در بر می‌گیرد که صرفاً قابل فروکاست به فرایند تولید متن نیست و حتی به بطن اجرا نیز کشیده می‌شود (لاکهرست، ۲۰۰٦). در مطالعات ترجمه، نهاد دراماتورژی اغلب نادیده گرفته شده، بیشتر به خوانش‌پذیری/ اجراپذیری یا به دوگانی ترجمه برای صحنه یا ترجمه برای مطالعه پرداخته و اغلب عاملیت مترجم و فرایند به‌صحنه‌بردن ترجمه نادیده گرفته شده است (پاوی، ۲۰۰۳؛ بسنت، ۱۹۸۱). در موارد معدودی نیز که عاملیت مترجم در تولید محصول نهایی لحاظ شده، باز پژوهشگران به سراغ دوگانی‌های مانند بومی‌سازی[2] و بیگانه‌سازی[3] رفته‌اند یا مطالعه ترجمه تئاتر بیشتر ردای مطالعات اقتباس به خود پوشیده است (برودی و کول، ۲۰۱۷).

حال سؤال مهم آن است که اگر بخواهیم از این دوگانی‌ها و کلیشه‌های مرسوم فاصله بگیریم، در میانهٔ به منزل بردن متن در قامت اجرا طی فرایند دراماتورژی، مترجمِ نمایشنامه چه نقشی ایفا می‌کند؟ آیا می‌توان وی را بخشی از فرایند دراماتورژی و به نحو اولی، دراماتورژ در نظر گرفت و مثلاً آنگونه که برخی (مثلاً فرهادی، ۱۳۹٦) اعتقاد دارند، آیا مترجمان با (باز)ترجمه و ارائه تعلیقات نقش دراماتورژ را بازی می‌کنند و می‌توان آن‌ها را در چنین منصبی تصور نمود؟ تحلیل این مسئله باعث می‌شود که نه‌تنها از آن دوگانی‌ها فاصله گرفت و اجرای نهایی را محصول ایستایی فرض نکرد، بلکه طی بررسی وضعیت کلی دراماتورژی در دنیا و

1. Dramatourgos
2. domestication
3. foreignization

نقبی به وضعیت کنونی دراماتورژی در تئاتر ایران، جایگاه ترجمه و مترجم را در فرایند دراماتورژی واکاوی کرد.

۲. پیشینه و چارچوب نظری پژوهش

۲. ۱. دراماتورژی در گسترهٔ تاریخ جهان

اولین بار این واژه را در بیان تئاتری گوتهولد افریم لسینگ[1] در مجموعه مقالات منتقدانهٔ خود یا عنوان *دراماتورژی هامبورگ* (۱۹٦۲) به‌کار برد. وی در مقام منتقد مقیم تئاتر هامبورگ، دراماتورژی را «تکنیک (یا بوطیقای) هنر دراماتیک» و اصولی برای تصنیف نمایشنامه می‌داند (پاوی، ۱۹۹۸، ص. ۱۲٤). لیسنگ خود را آموزگاری می‌دید که با معیارهای خاص زیباشناختی خود باید بیاموزاند و ذائقهٔ عموم را به تحریک و تحرّک درآورد، ولی اعتقاد وی بر نظارت بر همهٔ ارکان اجرا، از انتخاب متن و بازنویسی گرفته تا اجرا و حتی کارگردانی، باعث شد کارگردان‌ها او را سد راه خود ببینند، تا جایی که درگیری‌های مداوم با آن‌ها باعث طرد وی شد (موینش، ۱۹۳۳). سال‌ها بعد، سلف وی، لودویگ تیک[2]، با ترجمهٔ آثار شکسپیر به آلمانی (۱۷۹۷–۱۸۳۳)، دو کارکرد ترجمه و اقتباس را به وظایف دراماتورژ افزود (اوکلی‌براون، ۲۰۰۱، ص. ۱۷٤)، ولی تا پیش از آن، دراماتورژ (یا مدیر ادبی) بیشتر به بررسی ترجمه‌های موجود می‌پرداخت، به‌ویژه در سنت فرانکوفون (مثلاً بریتانیا) که دراماتورژ صرفاً به انتخاب ترجمه از میان ترجمه‌های موجود یا در نهایت سفارش ترجمه (لفظ‌گرا) دست می‌زند (ترنجنی، ۲۰۱۵، ص. ٥٤).

درماتورژی غیرمتنی از سوی برتولت برشت و پس از جنگ جهانی دوم طرح شد. وی الگویی جدید برای دراماتورژی با عنوان دراماتورژی تولیدی[3] بنیان نهاد (پروفتا، ۲۰۱۵، ص. ٥) که طی آن، دراماتورژ دیگر ناظری نیست که همه زیر تیغ نگاهش عصا به دست ره بپیمایند، بلکه گروه را همکار و همراهی است که از بطن

1. Gotthold Ephraim Lessing
2. Ludwig Tieck
3.production dramaturgy

شکل‌گیری نمایش منزل به منزل ایشان را یاری می‌رساند (پاوی، ۱۹۹۸، ص. ۱۰۹-۱۵۱). دراماتورژ برشت پژوهشگری است که به غیر از تعریف جایگاه نمایش و بازتعریف/بافت‌بندی مجدد آن، بر جنبه‌های صوری و زیباشناختی آن نیز نظارت دارد. می‌توان دراماتورژی برشتی را شامل دو بخش دانست: دراماتورژی متنی (انتخاب نمایشنامه‌نویس، نمایش، مترجم و غیره و انجام هر گونه پژوهش و تغییری در متن (بافت‌آرایی) مطابق انتظارات کارگردان) و دراماتورژی تولیدی (هر امر مرتبط با به‌صحنه‌بردن نمایشنامه) (براون، ۱۹۹۵، ص. ۵۷-٦٤).

پس از برشت، هاینر مولر[1] بخش اصلی نمایشنامه‌نویسی را آموزش‌های دراماتورژیک دانست، البته تفاوتی که آلمان مولر (در آنسامبل برلین سال ۱۹۷۲) با آلمان برشت و لسینگ داشت این بود که نهادی به نام مدیر ادبی اینک به رسمیت شناخته شده بود (مولر، ۲۰۰۱). کار مولر به دو دلیل در این برهه حائز اهمیت بسیار است: نخست آنکه واژهٔ دراماتورژ را با ریشهٔ کهن آن یعنی تصنیف نمایش عجین کرد و در قدم بعد نهاد دراماتورژی را عاملیت بالاتری نسبت به منتقد لسینگی و همراه تولیدی برشتی بخشید و وی را ناظر بر متن و روح اثر دانست (کالب، ۱۹۹۸). فراتر بردن این نهاد متقن از مرزهای ژرمن با عنوان مدیر ادبی در قامت کنت تینان[2] در تئاتر ملی انگلستان صورت گرفت (بیلینگهام، ۲۰۰۲، ص. ۱۳۳). در ایالات متحده نیز طلایه‌دار دراماتورژی، مارک بلای[3]، منصب دراماتورژ را در تئاتر آمریکا بنیان نهاد. به زعم وی، دراماتورژی یگانه نهادی بود که در قلب آن ادبیات دراماتیک و فرایند تئاتری جاری است که حتی می‌تواند کارگردان نیز تربیت کند (لانگ، ۲۰۱۷، ص. ۱۱۰).

به‌خلاصه، می‌توان گفت که جدا از سنت آلمانی، بریتانیا همچنان با مقاومت در برابر اطلاق دراماتورژ به یک شخص روبروست، حال آنکه ایالات متحده روز به روز بر شأن دراماتورژ افزوده است. همچنین در بریتانیا، آثار ترجمه سهم بسیار پایینی در

1. Heiner Müller
2. Kenneth Tynan
3. Mark Bly

تولیدات نمایشی داشته و دراماتورژ صرفاً دست به انتخاب از میان ترجمه‌های موجود یا سفارش آن می‌زند و گاه آن را بازنویسی می‌کند. در مقابل، فضای چندملیتی و مهاجرپذیر ایالات متحده پذیرای ترجمهٔ آثار مختلف بوده است و بسیار بیشتر از بریتانیا مهارت‌های ترجمانی دراماتورژ را طلب می‌کند (جوناس، پروئل و اوپا، ۱۹۹۶). البته در دوران پست‌دراماتیک و گذر از مناسبات سه پرده‌ای ارسطویی و تأکید افزون بر کلان‌واژهٔ اجرا به‌جای نمایش، دراماتورژی بیش از پیش معطوف به مناسبات بین تیم اجرا و تماشاگر شده است (لِمان، ۲۰۰۶).

در اینجا بهتر آن است مشخص کنیم با تمامی این تفاسیر، منظور از عمل دراماتورژی چیست؛ مطابق تعریف نظری-اجرایی چمرز (۲۰۱۰) و لانگ (۲۰۱۷)، دراماتورژی شامل سه مرحلهٔ پیش از اجرا، حین اجرا و پس از اجراست: الف) پیش از اجرا: ۱. تعریف پروژه (چیستی، هدف، غایت و محدودیت‌ها)؛ ۲. تحلیل نمایشنامه (سفارش/انتخاب/ترجمه نمایشنامه، تحلیل شخصیت‌ها، بررسی زبانی و تحلیل ساختار، تهیهٔ پوشهٔ اجرا[1] برای بازیگران، کارگردان و تیم اجرایی و طراحی مواد تبلیغاتی)؛ ۳. تمرین (بسته به درخواست کارگردان و تیم تولید، ارتباط با ایشان و روان‌سازی جریان کار)؛ و ۳. برنامه‌ریزی اجرایی؛ ب) حین اجرا: ارتباط با مخاطب (در قالب نمایش تصاویر در لابی، تهیه بروشور نمایش و غیره) و بررسی روند اجرایی نمایش و پیشنهاد اصلاحات؛ پ) پس از اجرا: دریافت بازخوردهای تماشاگران و بررسی تخصصی اجرا حول محورهای مدنظر کارگردان. به‌عبارتی، از تقلیل دراماتورژی به واژهٔ میزانسن[2] و نشانه‌های دیداری صرف (مانند ترنجینی، ۲۰۱٤) گذر می‌کنیم، چراکه با وجود آنکه نشانه‌های دیداری بخش مهمی از تئاتربودگی هر اجرایی را تعیین می‌کند ولی اگر میزانسن را «به آنچه باید بر صحنه نمود و گفت» تسری دهیم، شاید بتوان آن را معادل دراماتورژی یا حداقل بخش مهمی از آن تلقی کرد، ولی در پژوهش حاضر، بین نشانه‌های دیداری و شنیداری

1. casebook
2. mise-en-scene

تفکیک قائل خواهیم شد و به فرایند کار (و نه صرفاً محصول نهایی) خواهیم پرداخت.

به‌عبارت دیگر، دراماتورژ مانند سایر عوامل در فرایند به اجرا بردن نمایش دخیل است و دراماتورژی عملی دفعتی نیست؛ همین عدم تحدید وظایف دراماتورژ و گسترهٔ حضور وی در جای‌جایِ فرایند اجراست که مهارت‌های بالای مدیریتی، ادبی، تماشاگانی و نمایش‌گانی[1] را طلب می‌کند و به‌تبع، جایگاه مترجم نیز باید در همین راستا مورد بررسی قرار گیرد.

۲. ۲. دراماتورژی در ایران: نظر و عمل

نیل به دریافت جایگاه دراماتورژ در عمل و نظر، ابتدا آثار نظری شاخص موجود در بازار کشور (ترجمه و تألیف) بررسی می‌شود و در ادامه، انعکاس آن‌ها در عمل دراماتورژی خواهد آمد. نخست، عباس شادروان با ترجمهٔ بخشی از کتاب *دراماتورژی تئاتر و نمایش رادیویی* اثر مولر (۱۳۸٤) به‌دنبال تعریف واژه و کارکرد آن است و به قولی آن را آیندهٔ تئاتر می‌داند، حال آنکه گرچه مولر تصویری دیگرگون از شخص ثالثی ارائه می‌دهد که به‌دنبال ایجاد وحدت در عین کثرت است، بیشتر تحلیل متنی (گفتاری) از دراماتورژی دارد. مثلاً قواعد دراماتورژی را صرفاً قواعد درام‌پردازی و درام‌نویسی می‌داند و راهکارهایی عملی ارائه نمی‌دهد و در نهایت، نظریه‌پردازی وی به وادی لفّاظی و ادیبانگی می‌رسد.

کتاب *دراماتورژی، انقلاب در تئاتر* (لاک‌هرست، ۱۳۹۳) نیز تاریخچه مبسوطی درباره دراماتورژی نوین ارائه و نشان می‌دهد چگونه این نهاد با مقاومت‌های مختلف از بخش‌های مختلف تیم تولیدی مواجه می‌شده است. وی در این کتاب به دو مفهوم جدید، یکی تربیت دراماتورژهای تخصصی (در حیطه‌های مختلف) و یکی ترجمهٔ متون نمایشی برای آموزش دراماتورژی‌آموزان، اشاره می‌کند و غیر آن، سراسر وصف گذشته و حال دراماتورژی است که به عرصهٔ عمل وارد نمی‌شود.

---

۱. دو اصطلاح تماشاگانی و نمایش‌گانی از کتاب ناظرزاده کرمانی (۱۳۸۳) اخذ شده است.

آخرین اثرِ صرفاً ترجمه، یعنی *گوستلایت: راهنمایی مقدماتی برای دراماتورژی* (چمرز، ۱۳۹٤)، شاید تنها کتاب عملی ترجمه‌شده در زمینهٔ دراماتورژی باشد که با ارائه تعریف کاربردی از دراماتورژی، به تاریخچه و عوامل مؤثر بر آن می‌پردازد، تحلیل متن را شروع فرایند دراماتورژی می‌داند و نیز مسئلهٔ مهم چرایی نمایشنامه در زمان در مکان خاص و نحوهٔ حضور دراماتورژ در فرایند تولید نمایش را کاملاً ملموس و عملی و ساده توضیح می‌دهد.

از ترجمه گذشته، در یکی از معدود کتاب‌های تألیفی، یعنی *دراماتورژی و تمرین‌نگاری ویستک* (۱۳۹۱)، ناصر حسینی‌مهر نمایش ویستک را با گروهی از دانش‌جویانش تمرین می‌کند و شرح این تمرین و به اجرا بردن نمایش را می‌آورد. در مقدمهٔ این کتاب، غفاری شیروان با ذکر مراتب دراماتورژی و تاریخچه‌نوشتی از آن، فرایند طی شده در این کتاب را از جنس دراماتورژی می‌داند که به «مستندسازی یا تمرین‌نگاری و ثبت مراحل دراماتورژی» می‌پردازد، حال آنکه این تمرین‌نگاری را بیشتر می‌توان کارگردانیِ آموزشی دانست تا دراماتورژی. مطالب گردآوری‌شده در این کتاب شامل شرایط اجرا و مصاحبه‌های کارگردان، شاید بتواند مادهٔ خام دراماتورژی دیگری واقع شود ولی به‌خودی خود دراماتورژی محسوب نمی‌شود.

ناظرزاده کرمانی در کتاب *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی* (۱۳۸۳) پنج اصطلاح بنیادین برای کارکردهای نمایشی (تماشاگانی) ذکر می‌کند: ۱. تئاتر (تماشاخانه)؛ ۲. درام (نمایشنامه)؛ ۳. *دراماتورجی* (نمایشنامه‌شناسی/نمایشنامه‌کاری)؛ ٤. پرفورمنس (نمایشگان)؛ و ۵. پِلی (بازیگری). وی دراماتورجی یا نمایشنامه‌کاری را شامل تصنیف (نمایشنامه‌نویسی)، شگردها و سبک‌های تصنیف و نمایشنامه‌پژوهی می‌داند که در یکی از پنج قالب نمایشنامه‌نویسی، نمایشنامه‌پژوهی، نمایشنامه‌گزینی، نمایشنامه‌پردازی و نمایشنامه‌برگردانی (ترجمه) قرار می‌گیرد (ص. ۲۹-۳۰)؛ به‌عبارتی، وی صرفاً نقش دراماتورژ متنی را برای دراماتورژ قائل است و بعداً وقتی به بهره‌بردن از امکانات تمرینی و اجرا (اعم از صحنه و نور و بازیگری و غیره) می‌رسد دیگر حرفی از دراماتورژی نیست (ص. ۷۳. خلاصنکه ه آ اثر وی بیشتر در

بوطیقای نمایشنامه سیر می‌کند تا اینکه بارقهٔ نوری بر واژگان تخصصیِ اجرا و به نحو اولی «دراماتورجی» بتاباند.

یکی دیگر از مهم‌ترین کارهای تألیف-ترجمه[۰] کتاب *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟* (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۳) است که گلچینی از ترجمه‌های کلاسیک و مدرن دربارهٔ دراماتورژی به‌دست می‌دهد. جالب آنکه در این جنگ دراماتورژی، مطالب ترجمه‌شده واقع‌گرایانه و مطابق رویه‌های جاری روز جهان‌اند ولی در دو مطلب تألیفی (دراماتورژی گروهی چیست (ص. ٤١٥) و فرایند دراماتورژی داستان محمود و ایاز (ص. ٤٣٧)) دراماتورژی در بهترین حالت چیزی جز نمایشنامه‌نویسی یا به قولی «تصنیف نمایش» نیست و صرفاً کارگردان قادر مطلق اجراست.

اما آخرین اثر با عنوان *دراماتورژ در ایران* واقع‌گراترین کتاب در زمینهٔ وضعیت کنونی دراماتورژی در ایران است (صبایی و طاهری، ١٣٩٦) که اهم مطالب آن عبارت‌اند از مداخله‌جو دانستن دراماتورژ در کارگردانی، غیرضروری پنداشتن این منصب، فروکاست وظایف وی به کشف سرنخ در نمایشنامه یا تولید متن جدید یا بازنویسی و اقتباس متن و گاه دریافت اثر صحنه‌ای و تحلیل گفتار متن، فقدان تعریف و صنفی مشخص برای آن، کار صفر یا یکی و در پایان عدم نیاز به قابلیت‌های ترجمانی دراماتورژ (ص. ۳۹-۷۸).

همان‌طور که در بالا آمد، صرفاً دو اثر به دراماتورژی عملی می‌پردازند و باقی از ورطهٔ نظری فراتر نمی‌روند و وقتی هم دامن دراماتورژی به تئاتر ایران کشیده می‌شود به تصنیف نمایشنامه بسنده می‌گردد. این وضعیت منابع مکتوب انطباق بسیار زیادی با روند عملی دراماتورژی در کشور دارد. طی یکی از معدود بررسی‌های موجود (لرزاده، ۱۳۹۸)، مشخص شد که از میان ۲۵۰ مورد تصادفی در خلال سال‌های ۸۰ تا ۹۷، صرفاً ۲۳ مورد از واژهٔ دراماتورژ استفاده کرده‌اند و از میان همین موارد نیز، طی مصاحبه‌های حضوری و کتبی، مشخص شده است که قریب به اتفاق پاسخ‌دهندگان (۸۰ درصد) از این واژه برای تحلیل متن و شخصیت‌های متن

نمایشنامه (یغتی صرفاً در مقام راهگشای پیچیدگی‌های پرسونا و متن) استفاده می‌کنند و دراماتورژ دخالتی در متن تحقق‌یافته بر صحنه ندارد.

۲. ۳. چارچوب نظری: دراماتورژی و ترجمه

با توجه به تعاریف ذکرشده و همچنین دریافت دراماتورژی در فضای کنونی تئاتر، این سؤال مطرح می‌گردد که آیا ترجمه نوعی دراماتورژی محسوب می‌شود یا اینکه این دو مقوله دارای ماهیت و خاستگاهی متفاوت‌ند و ارتباط چندانی با هم ندارند. در بسیاری از منابع مطالعات تئاتر و همچنین مطالعات ترجمه، اولین بحثی که در مورد ترجمهٔ نمایشنامه مطرح می‌شود اجراپذیری (بازی‌پذیری یا به‌زعم بعضی میزانسن) است (بسنت، ۱۹۸۱) و یا اینکه اغلب اصطلاح میزانسن· عصارهٔ فشردهٔ دراماتورژی تلقی می‌گردد. از رهگذر این کلیدواژه، پاوی (۱۹۹۸) بیشتر به جنبه اجرایی نمایشنامه می‌پردازد و بسنت (۱۹۹۱) به ماهیت متنی آن. در این پژوهش، نگارندگان· میزانسن را بیشتر معطوف به اجرا می‌دانند تا متن و به‌عبارتی مترجم بیشتر نگران «آنچه گفته می‌شود» است تا «آنچه باید گفته شود»؛ یعنی طی ترجمه، اجراپذیری در مرتبه دوم نسبت به انتقال متن قرار می‌گیرد. در نتیجه، سؤال مهم این است که آیا برای سنجش و بررسی هر متن ترجمه‌شدهٔ نمایشنامه، صرفاً باید به متنیت آن توجه شود و به قولی خوانش‌پذیری بررسی شود یا اینکه باید از این متنیت صرف فراتر رفت و به اجراپذیری نیز پرداخت.

البته پژوهش پیرامون ترجمه نمایشنامه صرفاً محدود به دوگانی بالا نیست و به بیان زوبراِسکریت (۱۹۸۸)، در پنج حوزه متمرکز است: گذار از متن (ترجمه) نمایشنامه به اجرا، تأثیر متون ترجمه و تولیدی در نظام تئاتری مقصد (یعنی بر نمایشنامه‌نویسان، منتقدان و تولیدکنندگان)، مطالعاتی در مورد فرایند اجرا و تولید ترجمهٔ نمایشنامه‌ها، مطالعات تطبیقی در حیطهٔ دریافت نمایشنامه در نظام‌های فرهنگی متفاوت و مطالعهٔ عاملان دخیل در تفسیر معنای تئاتر. به این پنج حیطه،

اسپاسا (۲۰۱۳) دو حوزهٔ بالانویس[1] بین‌زبانی و دسترسی‌پذیری در تئاتر را افزوده که بیشتر معطوف به فضای فیزیکی و ارائهٔ تئاتری است (رگاتین، ۲۰۰٤). در مطالعات ترجمه تئاتری، بیشتر به متن‌بودگی و محصول‌گونگی ترجمه (حتی در مقام اجرا) پرداخته شده و پژوهش‌ها کمتر معطوف به فرایند بوده است (زوبر، ۲۰۱٤). تحلیل دراماتورژیِ ترجمانی اثر بی‌شک حرکتی به‌سوی تحلیل فرایند و اجرای نمایشنامه خواهد بود و در نتیجه، باید به‌جای تحلیل متنیتِ صرفِ نسخهٔ اجرایی و یکی پنداشتن آن با دراماتورژی (مانند مونرونی، ۲۰۱۲؛ کاینار، ۲۰۱۱؛ روسی‌تر و دیگران، ۲۰۰۸)، از الگویی استفاده کرد که فرایند کار را نشان دهد.

در نتیجه، برای تشریح فرایند، مدل (تعدیل‌شده) کوزان (۱۹٦۸) برای تحلیل عناصر نمایش(نامه) و ترجمهٔ آن مناسب به نظر می‌رسد؛ بخش‌هایی از الگوی حاضر (مثلاً کلان‌مقوله‌های زمان و مکان) بنا به عدم ضرورت در تحلیل حذف می‌شوند، ولی سایر بخش‌ها به قوت خود باقی مانده و با توجه به ماهیت تحلیل، بیشتر تأکید بر کلیت نشانه‌های دیداری و شنیداری و زیرمجموعه‌های آن‌هاست. در مدل حاضر (جدول یک)، نشانه‌های شنیداری و دیداری نمایش، به تفکیک ذیل ۱۳ مقوله، مبیّن عناصر مختلفی است که بر روی صحنه دیده یا شنیده می‌شود و در تحلیل تغییرات گذار از نمایشنامه به ترجمه و اجرا می‌توان این عناصر را دنبال نمود. تغییراتی که در شاخص اول (متن گفتاریِ) مدل کوزان صورت می‌گیرد در حیطهٔ دیالوگ‌هاست و چهار شاخص دیگر شرح شخصیت‌ها و صحنه است.

1. surtitling

جدول ۱. الگوی تعدیل‌شدهٔ کوزان

کلمات لحن	متن گفتاری		نشانه‌های شنیداری
پانتومیم ایما و اشارات حرکت	بیان بدن	بازیگر	
گریم آرایش مو لباس	ظاهر بازیگر		نشانه‌های دیداری
اشیاء صحنه دکور نور	ظاهر صحنه	غیربازیگر	
موسیقی جلوه‌های صوتی	صداهای غیرکلامی		نشانه‌های شنیداری

الگوی شماتیک کوزان به‌خوبی نشان می‌دهد که چرا باید با بسنت (۱۹۹۱) هم‌رأی شد که معیار اجراپذیری/خوانش‌پذیری، به سه دلیل تعدیلات اجرایی، منحصربه‌فرد بودن مختصات هر اجرا و عدم تناظر یک‌به‌یک میان متن نوشته‌شده و متن اجرایی، نمی‌تواند معیار غایی برای بررسی ترجمهٔ نمایشنامه قلمداد شود، چه‌اینکه اگر کارگردان مرعوب نمایشنامه/ترجمه نباشد و دست دراماتورژ را از واژه به ساحت گفتمان بگشاید، شاید نمایشنامه صرفاً پیشنهادی برای اجرا باشد و هر یک از بخش‌های پنج‌گانه نشانه‌شناختی کوزان در تقابل، توازی یا راستای متن قرار گیرد. آنچه لرزاده (۱۳۹۸) نیز در بررسی بیش از ۷۰ نمایشنامهٔ اجراشده که از زبان‌های مختلف (عمدتاً انگلیسی، آلمانی و فرانسه) ترجمه شده بود، به آن رسیده این است که هم در شرح صحنه و هم دیالوگ‌ها این تغییرات اتفاق می‌افتد و ممکن است به صحنه تا پرده و یا حتی کل نمایشنامه تسرّی یابد. این تباین‌ها شامل حذف، اضافه، تبدیل و جابجایی می‌گردد که هر یک بی‌شک عقبه‌ای در دراماتورژی اثر دارد. لذا در

بخش‌های بعدی مقالهٔ پیش‌رو، به بررسی این مؤلفه‌ها در دراماتورژی صحنه‌های نخست نمایشنامهٔ *مردی برای تمام فصول* خواهیم پرداخت و سپس این پنج شاخص را در ترجمه و متن اصلی بررسی خواهیم کرد تا در نهایت به نقش مترجم در دراماتورژی برسیم.

در مقالهٔ حاضر، نمایشنامه و ترجمهٔ چاپ‌شدهٔ آن در سه سطح بررسی می‌شود: ۱. ویژگی‌های کالبدی/بیرونی (شامل جلد و ساختار)؛ ۲. ویژگی‌های متنی (شامل توضیح شخصیت‌ها، پرده‌ها و صحنه‌ها و دیالوگ‌ها)؛ ۳. ویژگی‌های غیرمتنی/دیداری (شامل اجراهای پیشین، تصاویر مربوط به بافت نمایشنامه و غیره). بخش یک و سه ارتباط بسیار مستقیمی با دراماتورژی غیرمتنی اثر دارد و بخش دوم وفق دراماتورژی متنی است. در مدل کوزان، بخش اول و سوم هیچ جایگاهی ندارد؛ بنابراین صرفاً برای تحلیل قسمت دوم از مدل وی استفاده می‌شود و بخش اول و سوم (فرامتن) به‌صورت جداگانه و با استفاده از الگوهای کلی پیشنهادی چمرز (۱۳۹٤) و لانگ (۲۰۱۷) تبیین خواهد شد.

۳. روش پژوهش

از آنجاکه هدف پژوهش حاضر آن است که ببینیم از رهگذر ترجمه به اجرا، آیا مترجم در انتقال مؤلفه‌های دیداری و شنیداری متن مؤثر بوده است و می‌توان وی را دراماتورژ دانست یا خیر، لازم است در سه سطحِ متن نمایشنامه، ترجمه و متن اجرایی بررسی صورت گیرد. نیل به این منظور، نخست دلیل انتخاب این اثر برای تحلیل ذکر می‌گردد و ضمن توصیف بافت نگارش[1] نمایشنامه، ترجمه و اجرا، ویژگی‌های کالبدی، ضمایم دراماتورژیک ترجمه و استفاده از آن‌ها در اجرا تحلیل و تفاوت دو ترجمهٔ آل‌رسول (۱۳٤۹) و طاهری (۱۳۸٦) بررسی خواهد شد، چراکه یکی از وظایف دراماتورژ مقایسه و در نظر داشتن ترجمه(های) پیشین است. سپس برای تحلیل اجرا و دراماتورژی، با تهیه پیکره‌ای دوزبانه و موازی متشکل از

۱. به‌خاطر آنکه این بافت بسیار در دراماتورژی دارای اهمیت است.

نمایشنامه، ترجمه و نسخهٔ اجراییِ صحنه‌های آغازین و مقایسه و تحلیل سه متن با استفاده از الگوی کوزان، تغییرات نشانه‌های دیداری و شنیداری سه متنِ نمایشنامه، ترجمه و نسخهٔ اجرایی مشخص می‌گردد. لازم به ذکر است که متن نمایشنامه و همچنین ترجمهٔ طاهری به‌صورت مکتوب موجود است، ولی نسخهٔ اجرایی از روی نسخه تصویری[1] به‌صورت متنی پیاده و بازسازی شده است. تحلیل پژوهش حاضر کیفی بوده و نتایج حاصل از تحلیل به‌صورت توصیفی بیان خواهد شد.

٤. نتایج و بحث

٤. ١. چرایی انتخاب نمایشنامهٔ *مردی برای تمام فصول*

از چرایی انتخاب این اثر برای تحلیل، نخست آنکه با توجه به پژوهش لرزاده (۱۳۹۸)، صورت بی‌نشان دراماتورژی آثار نمایشی (اعم از ترجمه و فارسی) آن است که نام دراماتورژ در شناسنامهٔ اثر ذکر نشود: معمولاً کارگردان اثر این وظیفه را (با عنوان کارگردان-دراماتورژ) عهده‌دار می‌شود و در معدود موارد از عنوان‌های غیرشفاف و گنگی مانند «تحلیل‌گر نقش» و در مواردی بسیار کمتر از عنوان «دراماتورژ» استفاده می‌شود. دوم اینکه به‌خاطر عدم نظارت طی سالیان گذشته بر اجرای نمایشنامه‌های ترجمه‌شده و صرفاً بسنده کردن به اخذ رضایت کتبی از مترجم آثار چاپ‌شده (راهنمای دریافت مجوز اجرای نمایش، ۱۳۹۸)، شاهدیم که گاهی متون اجرایی فاقد متن ترجمه‌اند یا در برخی موارد متن ترجمه موجود چنان بازنویسی می‌شود که بتوان آن را ترجمهٔ مجدد/اقتباس قلمداد کرد تا نیازی به اخذ رضایت مترجم نباشد. شایان ذکر است که هرگونه تحلیل متنی و دراماتورژیک و تطابق متن اصلی و ترجمه صرفاً در مواردی میسّر است که هم متن اصلی مشخصی وجود داشته باشد، هم این متن ترجمه و به‌صورت مکتوب منتشر شده باشد و هم کارگردان/دراماتورژ اثر در قالب بروشور، پوستر و سایر وسایل تبلیغاتی این مسئله را بیان کرده باشد. با مجموع فرض‌های فوق، طی بررسی ۲۵۰ اجرا طی سال‌های ۸۰-

1. DVD version

۹۷، مصاحبه با تولیدکنندگان این آثار نمایشی و بررسی نسخه‌های ترجمه‌شدهٔ موجود (لرزاده، ۱۳۹۸)، *مردی برای تمام فصول* به‌صورت گزینشی[1] برای تحلیل انتخاب شد. این اثر تا حد زیادی گویای وضعیت کنونی دراماتورژی ایران است.

٤. ۲. بافت نگارش و ترجمه و بازترجمهٔ اثر

نمایشنام *مردی برای تمام فصول* را رابرت بولت در باب زندگانی سر توماس مور در سال ۱۹٥٤ برای رادیو بی‌بی‌سی نوشت و سپس نسخهٔ تلویزیونی آن با بازی برنارد هپتون در سال ۱۹٥۷ تولید شد. بعد از موفقیتِ اثر دیگر نویسنده یعنی *گیلاس‌های شکوفنده*[2] بود که وی مردی برای تمام فصول را برای اجرای صحنه بازنویسی کرد. این اثر نخست در گلوب تئاتر لندن (گیلگاد تئاتر کنونی) به کارگردانی نوئل ویلمن به صحنه رفت. مطرح شدن آن را در سطح جهانی با اکران فیلم برندهٔ اسکار با همین نام اثر فرد زینه‌مان (۱۹٦٦) و سپس پخش فیلم تلویزیونی آن به کارگردانی چارلتون هستون (۱۹۸۸) اتفاق افتاد.

آشنایی ایرانیان با این اثر اولین‌بار از طریق دوبله و اکران فیلم فرد زینه‌مان (به مدیر دوبلاژی منوچهر اسماعیلی، ۱۳٤٦) صورت گرفت و ظاهراً بافت استعلایی، کمال‌طلبی و حفظ هویت و درستی و راستی در عرصهٔ سیاست باعث شد در ایران مقبول بیفتد (فرمان‌آرا، ۱۳۹۳). همین مقبولیت عام و خاص بود که باعث شد نمایشنامهٔ اصلی رابرت بولت در سال ۱۳٤۹ از سوی انتشارات «تئاتر زمان» به ترجمهٔ عبدالحسین آل‌رسول چاپ شود، ولی فرجام آن بود که این اثر ممنوع شود و اجازه اجرا و امکان انتشار مجدد نیابد. چاپ دوم این اثر در پاییز سال ۱۳٦٥ منتشر شد، چراکه به‌زعم فرمان‌آرا (۱۳۹۳)، در وهلهٔ نخست، شباهتی میان محمدرضاشاه (در عدم توفیق در صاحب فرزند شدن طی ازدواج با ثریا) و هنری هشتم وجود داشت و این باب طبع حکومت نبود.

1. eclective
2. *The Flowering Cherry*

ترجمهٔ آل‌رسول از جمله کتاب‌سفیدهایی است که سعی تمام در هویت‌زدایی از ماهیت خود دارد (تصویر ۱ سمت راست) و در چاپ بعد از انقلاب هم که انتشارات زمان فراغ بال بیشتری داشته، فضا به سمت انتزاع رفته است (تصویر ۱ سمت چپ). این ترجمه از نسخهٔ اصلی چاپ هاینمن (۱۹۶۰) به‌صورت کامل انجام شده و در سرآغاز ترجمه، آل‌رسول کوته‌نوشتی از ای. آر. وود[1] می‌آورد که «در جامعهٔ استبدادی، دولت‌ها مسیر اندیشهٔ شخص را به او تحمیل می‌کنند»، چیزی که مصداق بلافصل عصر پهلوی است. در بخش بعدی، مقدمهٔ رابرت بولت آمده که ارتجاع و برخوردهای سلبی را از ویژگی‌های حکومت‌های توتالیتر می‌داند و در آخر نیز از به‌کار بردن عالمانهٔ تکنیک فاصله‌گذاری برشتی، رئالیستی بودن کل نمایشنامه و پرهیز از ناتورالیسم می‌گوید.

اما ترجمه‌ای که فرمان‌آرا به طاهری سفارش داده (۱۳۸۶، ص. ۲۱) از نسخهٔ وینتج (۱۹۶۲) برگردانده شده و بر جلد خود عکس توماس مور را دارد (تصویر ۲) و این خود گواهی است بر آنکه نمایشنامه دربارهٔ ویژگی‌های اصلی و هویتی این شخصیتِ برساخته و برگرفته از تاریخ است. طاهری مقدمهٔ مفصل رابرت بولت را حذف کرده و خود مقدمهٔ شانزده‌صفحه‌ای برای این ترجمه نوشته است. در این مقدمه و به قولی دیباچه، وی با توصیف شرایط تاریخی دوران توماس مور، از شخصیت، مرام و منش شخصی و تأثیر و تأثّرات و مهارت‌هایش می‌گوید، نکاتی که همه در دراماتورژی شخصیت وی بسیار حائز اهمیت‌اند. البته همهٔ این مطالب در مقدمهٔ خود بولت هم به‌نحوی آمده‌اند و مشخص نیست جز بیان انگیزه ترجمه، این بخش چه مزیتی بر مقدمه خود بولت دارد.

1. E. R. Wood

تصویر ۱. جلدهای پیش و پس از انقلاب ترجمهٔ آل‌رسول

تصویر ۲. جلد ترجمهٔ فرزانه طاهری

نکتهٔ مهم دیگری که طاهری ذکر می‌کند شاعربودگی و مذهب‌مسلکی مور است که هر دو هم در ترجمهٔ گفتار و هم در تصویر کردن شمایل و به‌نحو اولی دراماتورژی اثر مؤثر خواهد بود. در بخش آخر مقدمه، وی پس از تحلیل مضمونی، ضمن ذکر مصادیقی از فیلم زینه‌مان، سعی در تحلیل نمایشنامه با ارجاع به فیلم‌نامه دارد. جدا از ارجاع مستقیم به فیلم، بخشی که به کار دراماتورژی فراوان می‌آید ارائهٔ برداشتی اومانیستی از مور و توجیه اورپیدی و کلاسیک بودن نمایشنامه است که نقطهٔ تباین یا تشابه هر اجرایی از این نمایشنامه می‌تواند باشد. در بند آخر این مقدمه، بیانیه و انگیزهٔ ترجمه آمده و اینکه این ترجمه سفارشی بوده از سوی فرمان‌آرا برای «اقتباسی» از اثر در آینده و اینکه ترجمه در حقیقت واکنشی است به ترجمه نخست

از آل‌رسول که دارای «تفاوت‌هایی» با آن از جمله حذف مقدمهٔ رابرت بولت نیز هست (ص. ۹-۱۱).

شایان ذکر است که نکتهٔ برجستهٔ ترجمهٔ آل‌رسول تأکید بر اصطلاحات تقدیس سلطنت و اظهار خاکساری مانند «قبلهٔ عالم»، فاصله‌گذاری‌های سلطنت‌مآبانه و تلاش در جهت بومی‌سازی کلام و بیان (دیالوگ و شرح) در این سیاق سخن است، گرچه عدم یکدستی در این سیاق و به‌طور کلی گفتمان (و به‌زعم کوزان، لحن) هم به چشم می‌خورد، چه اینکه مثلاً در پردهٔ اول شاه هنری در می‌آید که «پس من عهدشکن هستم، جناب مور!.. نه، نه، نه، شوخی می‌کنم، ناجور شوخی می‌کنم... اغلب فکر می‌کنم که من آدم خشنی هستم...»[1] که کمی با بیان عامیانه متن دارای تباین و از واژگان رسمی‌تری بهره گرفته شده است. به‌طور کلی، در دیالوگ‌های آغازین، ترجمهٔ آل‌رسول به بافت کلان گفتمانی مرد عام (مردی میانه‌حال در گفتار و کردار) نزدیک‌تر است و ترجمهٔ طاهری به بافت بالافصل کلامی یعنی نحوهٔ سخن گفتن مردی عام در حضور پادشاهان. اگر به نشانه‌های گفتاری بپردازیم، نشانه‌های بازترجمهٔ آل‌رسول به گفتمان و لحن (غیررسمی و عامیانه) مرد عام نزدیک‌تر است، امری که فرمان‌آرا دریافته و در متن اجرایی، ترجمه را دگرگون و حتی نسبت به متن آل‌رسول غلیظ‌تر می‌کند.

همان‌طور که در بخش‌های پیش ذکر شد، یکی از مهم‌ترین کارهای دراماتورژ پرداختن به لحن شخصیت‌ها و گاهی بازنویسی دیالوگ‌هاست و در حقیقت انتخاب ترجمه یا بازترجمه گاهی نقطهٔ شروع دراماتورژی متنی محسوب می‌شود. ترجمهٔ طاهری این وظیفه را به‌خوبی ایفا و سعی می‌کند در بسیاری از موارد از زیر «یوغ» آل رسول درآید، هرچند این جدایی‌گزینی همیشه به معنای تطابق بیشتر با متن اصلی نبوده است؛ ولی در بسیاری از موارد (به‌ویژه در شرح صحنه‌ها و شخصیت‌ها)

1. Ha! So I break my word, Master More! No no, I'm joking … I joke roughly… I often think I'm a rough fellow…

حداقل گوشهٔ چشمی به آن داشته است.[1] به‌طور خلاصه و با مقایسهٔ متن دو ترجمهٔ نمایشنامه موارد زیر شایان ذکر است:

۱. تفاوت در هیئت ارائه، ساختار، شکل و تصویر جلد که نسخهٔ طاهری کالبد آشکارتر و صریح‌تر است؛

۲. بومی‌گرایی بیشتر ترجمهٔ آل‌رسول با بافت و اصطلاحات سلطنت‌مأبانهٔ آن روز هماهنگی دارد و ترجمهٔ طاهری سر جدایی‌گزینی از ترجمهٔ نخست دارد و در همین راستا گاهی از متن اصلی نیز فاصله می‌گیرد و به‌نحوی گویی سر سازگاری با فرضیهٔ بازترجمه برمن (۱۹۹۰) ندارد؛

۳. شرح و توصیف‌های صحنه در ترجمهٔ طاهری تئاتری‌تر و به اصطلاحات رایج نمایشی برگردانده شده ولی ترجمهٔ آل‌رسول فاقد این اصطلاحات است؛

٤. ترجمهٔ طاهری دارای ضمایم تصویری از توماس مور و ساختمان و تزئینات حکومتی آن دوران و دارای حواشی و ضمایم افزوده (و به‌عبارتی ترجمه با تعلیقات[2]) است و از لحاظ حواشی و تعلیقات (ص. ۱۹۰–۲۰۰) به‌نوعی به پوشهٔ دراماتورژی شباهت دارد، چیزی که ترجمهٔ آل‌رسول کاملاً از آن بی‌بهره است.

در نتیجه می‌توان اثر طاهری را حرکت و قدم‌های اولیه به‌سوی دراماتورژی محسوب کرد، قدم‌هایی که از پیشنهاد متن ترجمه و حواشی و تعلیقات چاپ‌شدهٔ آن فراتر نمی‌رود؛ یعنی در اینجا بررسی ترجمه، عدم پذیرش (یا شاید کفایت) آن، ترجمهٔ مجدد و افزودن تعلیقاتِ مفیدِ اجرا را شاید بتوان به سبقهٔ لسینگی بخشی از مدیریت ادبی (کمپانی) نمایش مربوط دانست که همه در فاصلهٔ دور از اجرا به چاپ رسیده‌اند؛ یا به روایت برشتی، وی بخشی از فرایند دراماتورژی متنی را از طریق این اقدامات طی کرده، هرچند نه اجرای واقعی که اجرایی مفروض را نشانه رفته است.

---

۱. در بخش بعد مثال‌های مبسوطی از شرح صحنه و دیالوگ‌ها و ترجمهٔ آن‌ها و نسخهٔ اجرایی خواهد آمد.

2. thick translation

٤. ۳. دراماتورژی و اجرا

پیش از ورود بـه مـتن اجرایـی فرمـان‌آرا، بهتـر اسـت پوسـتر اجـرا در کنـار پوسـتر فـیلم زینه‌مان تحلیل شود (تصویر ۳):

تصویر ۳. پوستر فیلم و نمایش

تحلیـل دراماـتورژی (سـطح سـه) دقیقـاً از همـین مـواد تبلیغـاتی اجـرا آغـاز می‌شـود (چمـرز، ۲۰۱۰؛ لانـگ، ۲۰۱۷): نخسـت آنکـه فرمـان‌آرا مشخصـاً تحـت تـأثیر فـیلم بـوده و حتی ساختاری کمینه‌گرا از پوسـتر فـیلم را البتـه بـا تفاوت‌هـایی پیـاده کـرده اسـت؛ تومـاس مـورِ زینـه‌مان مـردی اسـت ناسـوتی کـه بـر زمـین صـاف قـدم بـر مـی‌دارد و گام‌هـایش همسطح زمین‌اند و اسـتعلای وی اسـتعلای رفتـاری اسـت و نـه الزامـاً وجـودی، حـال آنکـه توماس مـورِ فرمـان‌آرا قـدم بـه بالـا و بالـاتر می‌گـذارد و هالـهٔ نـور بالـای سـر وی را شـاید بتـوان طعنـه‌ای بـه عـروجش (یعنـی اسـتعلای وجـودی و ناسـوتی) دانسـت. شـکل ردای مور نیز کـه بـه شـکل مسـتطیل طراحـی شـده ظـاهراً تأکیـدی اسـت بـر اصـول‌گرا بـودن او در قیـاس بـا طراحـی نسـبتاً بیضـی‌وار زینـه‌مان. رنـگ پس‌زمینـهٔ پوسـتر زینـه‌مان زرد اسـت و همه وسوسـه و تعلیـق و واهمـه و پس‌زمینـهٔ پوسـتر فرمـان‌آرا سـفید اسـت بـا رنـگ قلـم

قرمز که ریختن محتوم خون مور و فاجعهٔ در راه را تداعی می‌کند.[۱] از نشانه‌های پوستر گذشته، دیدیم که طاهری نمایشنامهٔ ترجمه‌شده را به دست فرمان‌آرای دراماتورژ رسانده و فرمان‌آرا خود نسخهٔ اجرایی را تنظیم و تدوین کرده است. برای قیاس نمایشنامه با ترجمه و نسخهٔ اجرایی، مثال‌هایی از شرح صحنه و دیالوگ‌های نخست پرده اول را (به علت مفصل بودن در پیوست) به عینه از متنِ ترجمه و سپس از متن اجرایی[۲] می‌آوریم و آن‌ها را با استفاده از مدل کوزان تحلیل کرده و به نقش مترجم و دراماتورژ باز خواهیم گشت. لازم به توضیح است که چارچوب تغییرات ایجاد شده در پیکرهٔ ترجمه و نسخهٔ اجرایی (شامل حذف، اضافه، تعدیل، تبدیل و جابجایی)[۳] از تحلیل لرزاده (۱۳۹۸) گرفته شده است.

تصویر ٤. مرد عام در میانه صحنه **تصویر ۵. روشن شدن سرسرا**

تصویر ٦. معرفی مرد عام **تصویر ۷. تعظیم مرد عام**

۱ برای تحلیل پوستر و رنگ‌ها، ر.ک. کوردیس و کوستوپولو، ۲۰۱۸؛ آرهیپوا، ۲۰۱۸

۲. نسخهٔ اجرا با استفاده از نسخهٔ تصویری اجرا تماماً بازسازی شده است؛ بی‌شک نسخهٔ اصلی دراماتورژی‌شدهٔ کارگردان/بازیگران حواشی و تعلیقات بیش‌تری داشت که از حوصلهٔ مقالهٔ حاضر خارج است.

3. Addition, deletion, modification, modulation and relocation

در اول پرده و دیالوگ‌های مرد عام، تفاوت‌های زیادی میان متن ترجمه و متن نمایشنامه به چشم می‌خورد:

۱. شرح صحنه و لباس تغییراتی دارد و ضمن حفظ شرح صحنهٔ دوساحتی (اندرون و سرسرا)، نحوهٔ چینش اشیا و رنگ لباس بازیگر و غیره بنا به اقتضای دیالوگ‌ها و بضاعت فنی تغییر یافته است (تغییر حرکات و ظاهر بازیگران و دکور و اشیای صحنه)؛

۲. متن از حالت رسمی به حالت غیررسمی و عامیانه تغییر یافته و به محاوره نزدیک شده است (تغییر لحن)؛

۳. برای درک بهتر و ساده‌فهم بودن آن، واژه‌های مترادف و هم‌نشین به متن اضافه شده است: مثلاً «پر از شاه و کاردینال و دوک و لرد و مقاماتی از این دست» (اضافه کردن به متن کلامی)؛

٤. دیالوگ‌ها در اغلب موارد خلاصه و گاهی (در جایی که زعم دیرفهمی می‌رفته) حذف شده است، مثلاً حذف «با یک تکه‌پارچهٔ سیاه این نفس اماره را به یک مرد عام فروکاسته‌اند!» (حذف متن کلامی)؛

۵. موسیقی با الهام از موقعیت زمانی و مکانی، مارش تصنیف/انتخاب شده است (اضافه‌کردن صدای غیرکلامی).

طاهری جز در مورد لحن (تبدیل نیمه‌رسمی به رسمی) سعی کرده است تا تمامی مؤلفه‌های شنیداری و دیداری رابرت بولت را در ترجمه بازتولید نماید[1] و تا حد مطلوبی (به‌ویژه در شرح صحنه با استفاده از تکنیک بسط) نیز به این مهم دست یافته ولی در متن اجرایی هر پنج مؤلفهٔ کوزان دچار تغییر شده است و هیچ‌کدام نبوده که نسبت به متن ترجمه ثابت بماند. به‌عبارتی، تمامی نشانه‌های دیداری و شنیداری در دراماتورژی اثر و تهیهٔ نسخهٔ اجرایی دچار تغییر شده و به عبارتی، گویی نمایشنامه نقشه یا ماکتی بوده در دستان دراماتورژ (و در اینجا دراماتورژ-کارگردان یعنی

۱. احتمالاً این امر برای ایجاد روایی و انسجام بیش‌تر در متن انجام گرفته تا به اصطلاح متن نهایی خوش‌خوان‌تر شود (ر.ک. خوش‌سلیقه و سلیمانی‌راد، ۱۳۹۷)، هرچند این امر در بسیاری موارد به تغییر نشانگان متن مقصد منجر شده است.

فرمان‌آرا) تا با استفاده از این نقشه و با پیروی از نسخهٔ سینمایی، اثر مطلوب خود را با تمامی محدودیت‌های فنی، اجرایی و برون‌اجرایی خلق کند. تباین‌های معدودی نیز (مانند جا خوردن از کیفیت شراب حین تلفظ کلمهٔ شانزدهم و ابتر ماندن آن در مرتبهٔ اول و گفتن شش به جای شانزده) در متن کلامی طاهری نسبت به متن بولت به چشم می‌خورد که در نسخهٔ اجرایی نیز این حذف و تعدیلات عیناً منتقل شده است.

البته باید توجه داشت که تباین لحنی مورد اشاره گرچه در روابط بینافردی و همچنین تمهیدات دیداری اجرایی (مانند دو بخش کردن نوشیدن شراب) تأثیر می‌گذارد ولی شاید بتوان این موارد را به سفارش ترجمه یا همان حکم «متفاوت‌نمایی» مترجم نسبت داد. به‌عبارتی، حرف آخر را در این موارد نیز دراماتورژ زده و در اندک مواردی (مانند حذف) پیرو مترجم بوده است. حذف نشانه‌های دیداری و به‌ویژه شنیداری شاید راه بازگشتی در اجرا نگذارد، مگر اینکه مقابلهٔ مجددی صورت گیرد که چنین چیزی (یعنی ویراستاری و مقابلهٔ ترجمانی) به‌هیچ‌وجه در بازار ترجمهٔ ایران رایج نیست، چه برسد به اینکه مثل اینجا، ترجمه‌ٔ سفارشی باشد به مترجمی شناخته‌شده و مورد وثوق کارگردان. مخلص کلام آنکه دراماتورژی صورت‌گرفته روی متن، هم مانند تحلیل انتقادی لسینگیِ مطرح در بریتانیا، به دنبال انتقاد از ترجمه(های) گذشته است و هم به‌علت ارائهٔ ترجمه‌ای جدید، بسنده نکردن به نسخهٔ موجود و بازتعریف اغلب نشانه‌ها در اجرا، به سنت دراماتورژی امریکایی طعنه می‌زند و نهادی بینابینی است.

۵. نتیجه‌گیری

دراماتورژی یکی از میان‌رشته‌ای‌ترین بخش‌های هنر تئاتر است که فنون و مهارت‌های زیادی می‌طلبد و خود گرانیگاه همهٔ عناصر دیداری و شنیداری اجراست. این منصب مدرن که زادگاهش به آلمان و تلاش‌های لسینگ در جایگاه منتقد و مدیر ادبی باز می‌گردد هنر پاسخگویی به سؤال بسیار مهم «چرا این نمایشنامه، در این زمان و در این مکان؟» و ترسیم نقشهٔ راه براساس این شاه‌سؤال در هر اجراست (چمرز، ۲۰۱۰). دراماتورژ در تک‌تک حرکات و سکناتش شاقولی به اسم متن

اجرایی در اختیار دارد که همهٔ عوامل و عناصر تئاتر را با آن تراز می‌کند. به‌عبارتی شاکلهٔ تئاتر مدرن، دراماتورژی و شاکلهٔ دراماتورژی، متن اجرایی است. در ساحت دراماتورژی دو روند معروف و غالب است: دراماتورژی لسینگی که به‌عبارتی منتقد و مدیر ادبی است و خود را بیشتر ناظر اجرا می‌داند تا همراه آن که البته کمپانی‌ها پذیرفته‌اند که همانند تجربهٔ ناموفق لسینگ، دیگر نمی‌توان به مدیر ادبی اجازه دخالتی رییس‌مآبانه به‌جای همراهی دلسوزانه داد.

از سوی دیگر، دراماتورژی برشتی دارای دو ساحت متفاوت متنی و اجرایی است و ساحت اجرایی اهمیتی دوچندان در تولید اثر دارد، چراکه متن اولیهٔ نمایشنامه گاهی صرفاً ماده‌خامی است که طی تمرین و گذر از مراتب و مراحل مختلف تهیه و تولید اثر نمایشی، شکلی دیگرگون به‌خود می‌گیرد. جایگاه مدرن دراماتورژی البته ویژگی‌هایی از هر دو دسته در دل خود دارد. با همهٔ این اوصاف، شغل دراماتورژی در کل دنیا (به جز چند کشور) چندان جایگاه مستحکمی ندارد و گاهی وظایف آن را مخل وظایف سایر عوامل (به‌ویژه کارگردان) می‌دانند و به هر روی از استفاده از چنین عنوانی احتراز می‌کنند. بررسی وضعیت تئاترها (نمایش‌ها) و تماشاخانه‌های ایران دال بر آن است که در ایران قسم اخیر رایج است و حتی بزرگان این عرصه نیز گاه از استفاده از این عنوان ابا دارند. به‌عبارت دیگر، واژهٔ دراماتورژی به‌ویژه در پانزده سال اخیر بسیار مطرح شده است ولی این منصب خاص غیر از موارد معدود چندان جایگاه و برجستگی نداشته و شغلی به نام دراماتورژ در اقتصاد تئاتر امروز ایران نمی‌توان متصور شد و هیچ صنفی نیز مسئولیتی در قبال ایشان ندارد (صبایی و طاهری، ۱۳۹۶؛ لرزاده، ۱۳۹۸).

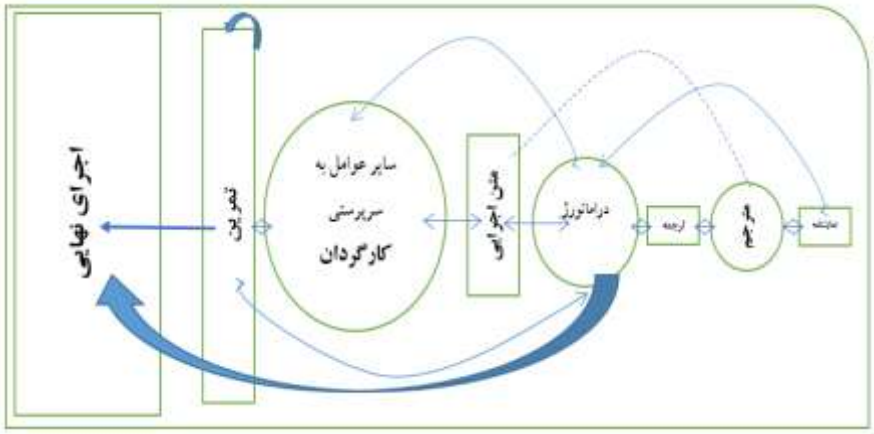
بحث دراماتورژی در مطالعات مربوط به ترجمهٔ نمایشنامه بسیار حائز اهمیت است. اغلب پژوهش‌ها به خوانش‌پذیری و اجراپذیری متن پرداخته یا اینکه پژوهشگران به سراغ دوگانی‌هایی چون ترجمه برای اجرا یا ترجمه برای مطالعه رفته‌اند (بسنت، ۱۹۹۱؛ برودی، ۲۰۱۲)، مسئله‌ای که با توجه به درک جایگاه دراماتورژ در تولید اثر نهایی اغلب محلی از اعراب ندارد. حال آیا می‌توان مترجم را

دراماتورژ و در تولید متن اجرایی دخیل دانست؟ به‌عبارتی آیا می‌توان طبق مدل کوزان (۱۹٦۸)، وی را خالق نشانه‌های دیداری و شنیداری اثر روی صحنه دانست؟ ضمن بررسی جایگاه دراماتورژ و مترجم در تولید اثر نهایی و همچنین تمرکز بر پردهٔ اول نمایش *مردی برای تمام فصول* می‌توان نتیجه گرفت که در صورت تصور شغلی به نام دراماتورژی و جمع‌شدن مجموع خصایص آن در قالب یک شخص[1]، حتی در صورت حاذق و بنام بودن مترجم (در اینجا فرزانه طاهری)، ارائهٔ ترجمه‌ای مرجع از متن نمایشنامهٔ اصلی، ارائهٔ اضافات و تعلیقات و تهیهٔ کتابچهٔ اجرا، جز در معدود مواردِ وجود محدودیت‌های درونی و برونی و اجباراً اجرای نعل‌به‌نعل و خط‌به‌خط و صحنه‌به‌صحنهٔ متن، چه در تعریف لسینگی و چه در تعریف برشتی، مترجم نمایشنامه نمی‌تواند دراماتورژ قلمداد شود و صرفاً تولیدکنندهٔ متن اولیه برای تولید متن اجرایی است.

البته در صورتی که دراماتورژی را مستلزم وجود مشاغل مختلف بدانیم و مثلاً دراماتورژِ ترجمانی، ترجمه‌های موجود را بررسی و بهترین آن‌ها را انتخاب کند یا ترجمه‌ای جدید (در راستای اهداف اجرا یا تمنای درون یا هر علت دیگری) به‌دست دهد، می‌توان وی را بخشی از زنجیرهٔ مهارت‌های هم‌افزایی دراماتورژی قلمداد کرد و باز هم نه شخص دراماتورژ، چه‌اینکه حداقلِ دراماتورژی· پردازش نمایش است و مترجم اگر نمایش‌پردازی را کار خود بداند، بی‌شک از وادی ترجمه به تفسیر و اقتباس کشیده می‌شود، چراکه مترجم نخست باید حافظ نشانه‌های دیداری و شنیداری نمایشنامهٔ اصلی باشد، نه واضع آن‌ها، و دراماتورژ است که به خواست کارگردان این تغییر و تعدیل را رقم می‌زند؛ یعنی دراماتورژ می‌تواند مترجم باشد و دراماتورژ اعم از مترجم است نه برعکس. گاه نیز صرفاً مترجم تأمین‌کنندهٔ یکی از درون‌دادهای فرایند دراماتورژی است و البته هر قدر این درون‌داد پُر پیمان‌تر باشد، می‌توان امید داشت که از این مواد، دراماتورژ استفادهٔ کامل‌تری کند و هر قدر دچار نقصان و حذف شود، در برون‌داد دراماتورژی تأثیر خواهد گذاشت.

---

۱. مانند اینکه مثلاً کارگردانی را متّصف به شخص واحدی به نام کارگردان می‌دانیم.



نمودار ۱. نقش مترجم در دراماتورژی

در نمودار ۱، نخست آنکه بسیاری از فرایندهای دراماتورژی مکرراً تا اجرای نهایی و حتی فراتر از آن ادامه می‌یابند، حال آنکه ترجمه در ابتدا صورت می‌گیرد و ترجمهٔ متنی است ایستا و متنِ اجرایی· پویایی خود را تا آخرین اجرا حفظ خواهد کرد و تک‌تک عناصر دیداری و شنیداری اجرا قابل بازبینی و تغییر است. ضمناً هر عملی که باعث تغییر یا توسعهٔ متن اجرا نسبت به ترجمهٔ نمایشنامه شود جزء لاینفک دراماتورژی محسوب خواهد شد؛ به‌عبارتی، تحلیل متن اجرایی در قیاس با ترجمهٔ متن تا حد زیادی چند و چون نتیجه و برون‌داد دراماتورژی را مشخص خواهد کرد و حضور دراماتورژ در تمرین‌ها متن اجرایی را شکل خواهد داد.

در پژوهش حاضر، از منظر الگوی نشانه‌شناختی کوزان به دراماتورژی اجرا در قیاس با متن ترجمه پرداخته شد؛ مطلبی که شاید بتوان آن را به‌زعم برخی (مانند ترنجنی، ۲۰۱٤) فروکاست متن نمایشی به نشانه و جدایی‌گزینی از متن‌بودگی[1] قلمداد کرد. از آنجا که منظور، استفاده از ظرفیت‌های مطالعات اجرا در مطالعات ترجمه بود، این رویکرد اتخاذ شد. در پژوهش‌های آتی می‌توان به ساحت دراماتورژی از منظرهایی مانند گفتمان‌شناسی و رویکردهای جدیدتری مانند

1. textuality

چندمعیاربودگی[1] پرداخت، مسئله‌ای که جای آن در مطالعات ترجمه تئاتری خالی است.

همچنین نسخهٔ متنی دراماتورژی‌شدهٔ کارگردانان و بازیگران (مانند پژوهش حاضر) اغلب در دسترس پژوهشگران قرار ندارد و صرفاً از روی نسخهٔ تصویری موجود، تحلیل ارائه می‌گردد، نوعی بازسازی فرایند دراماتورژیک که هم بسیار ظریف و حساس بوده و نیاز به بازبینی مکرر نسخهٔ تصویری دارد (و در بسیاری موارد زاویهٔ نادرست دوربین باعث از دست رفتن بخشی از اثر می‌شود) و هم اینکه به‌طور کامل نشان‌دهندهٔ نسخهٔ جامعِ دراماتورژی شده اثر نخواهد بود و نقصان‌های فراوان خواهد داشت؛ لذا در پژوهش‌های بعدی می‌توان سعی در دسترسی به کتابچهٔ جامع دراماتورژیِ اجرایی خاص داشت تا در تحلیل دراماتورژی و بالتبع بررسی نقش ترجمه و مترجم در آن، به فرایند طی‌شده نزدیک‌تر شویم.

کتابنامه

بالت، ر. (۱۳٤۹). *مردی برای تمام فصل‌ها*. ترجمهٔ ع. آل‌رسول. تهران: زمان.

بولت، ر. (۱۳۸٦). *مردی برای تمام فصول*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: قطره.

چمرز، م. م. (۱۳۹٤). *گوست لایت: راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی*. تهران: سمت.

حسینی‌مهر، ن. (۱۳۹۱). *دراماتورژی و تمرین‌گاری ویستک*. تهران: افراز.

خاکی، م. و براهیمی، م. (تدوین کنندگان). (۱۳۹۳). *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟*. تهران: بیدگل.

خوش‌سلیقه، م.، و سلیمانی‌راد، ا. (۱۳۹۷). بررسی هم آیندها در شفافیت و روانی متن ترجمه‌شده (موردپژوهی کتاب بیست داستان از بیست نویسنده برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات). *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۱*(۱)، ٦۵-۹۲.

صبایی، ف. و طاهری، س. (۱۳۹٦). *دراماتورژ در ایران*. مشهد: آرسس.

فرمان‌آرا، ب. (۱۳۹۳). *مردی برای تمام فصول*. [تصویر متحرک]

1. multimodality

فرمان‌آرا، ب. (۱۳۹۳، آبان ۱۶). *تئاتر کابوس من است*. بازیابی از https://banifilm.ir/تئاتر-کابوس-من-است/

فرهادی، س. (۱۳۹۶). نقش پژوهش و دراماتورژی در (باز)ترجمه: نگاهی به ویرایش و بازترجمهٔ آثار ایبسن به قلم بهزاد قادری. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۰*(۲)، ۱۱۷-۱۵۰.

لاکهرست، م. (۱۳۹۳). *دراماتورژی انقلاب در تئاتر*. تهران: افراز.

لرزاده، م. (۱۳۹۸). *دراماتورژی و ترجمه: ترجمه، دراماتورژی و اجرا در عرصهٔ تئاتر ایران*. رسالهٔ منتشرنشده دکتری. دانشگاه اصفهان.

مولر، گ. (۱۳۸٤). *دراماتوژی تئاتر و نمایش رادیویی*. ترجمهٔ عباس شادروان. تهران: قطره.

ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۳۸۳). *در آمدی به نمایشنامه‌شناسی*. تهران: سمت.

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (۱۳۹۸). *راهنمای دریافت مجوز اجرای نمایش*. بازیابی از https://khz.farhang.gov.ir/fa/help/namayesh

Arhipova, A. (2018). *Knock design into shape: Psychology of shapes*. Retrieved from https://tubikstudio.com/knock-design-into-shape-psychology-of-shapes

Bassnett, S. (1981). The translator in the theatre. *Theatre Quarterly, 10*(40), 37-48.

Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performability. *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction, IV*(1), 99-111.

Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de traduction [Retranslation as a space for translation]. *Palimpsestes*, 1-7.

Billingham, P. (2002). *Theatres of conscience, 1939-53: A study of four touring British community theatres.* London & New York: Routledge.

Bolt, R. (1960). *A man for all seasons.* Portsmouth, England: Heinemann.

Bolt, R. (1962). *A man for all seasons: A play in two acts.* New York, NY: Vintage Book.

Brodie, G. (2012). Theatre translation for performance: Conflict of interests, conflict of cultures. In R. Wilson, & B. Maher (Eds.), *Words, images and performances in translation* (pp. 63-81). New York, NY: Continuum.

Brodie, G., & Cole, E. (2017). Introduction. In G. Brodie, & E. Cole (Eds.), *Adapting translation for the stage*. London & New York: Routledge.

Brown, R. E. (1995). Bertolt Brecht as dramaturg. In B. Cardullo, *What is dramaturgy?* (pp. 57-64). Bern, Switzerland: Peter Lang.

Chemers, M. M. (2010). *Ghost Light: An introductory handbook for dramaturgy.* Carbondale, Illinois: SIU.

Espasa, E. (2013). Stage translation. In C. Millán, & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 317-331). London & New York: Routledge.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life.* London: Doubleday.

Heston, C. (Director). (1988). *A man for all seasons* [Motion Picture].
Jonas, S. S., Proehl, G. S., & Lupu, M. (1996). *Dramaturgy in American theater: A source book.* Boston, Massachusetts: Cengage Learning.
Kalb, J. (1998). *The theater of Heiner Müller*. London, England: Cambridge University Press.
Katalin, T. (2014). Dramaturgy and mise en scène. Retrieved from http://www.critical-stages.org/10/dramaturgy-and-mise-en-scene/
Kaynar, G. (2011). Dramaturgical translation in the post-dramatic era: Between fidelity to the source text and the target dramaturg-as-text. *Journal of Adaptation in Film & Performance, 4*(3), 225–240.
Kourdis, E., & Kostopoulou, L. (2018). The seduction of translating film posters as imagetexts. In E. Zantides (Ed.), *Semiotics and visual communication II: Culture of seduction* (pp. 136-144). Newcastle, England: Cambridge Scholars.
Kowzan, T. (1968). The sign in the theater: An introduction to the semiology of the art of the spectacle. *Diogenes, 16*(61), 52-80.
Lang, T. (2017). *Essential dramaturgy: The mindset and skillset.* London & New York: Taylor and Francis.
Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre.* London and New York: Routledge.
Lessing, G. E. (1962). *Gotthold Ephraim Lessing.* Michigan, MI: Dover Publications.
Luckhurst, M. (2006). *Dramaturgy: A revolution in theatre.* London, England: Cambridge University Press.
Muench, R. M. (1933). *The principal dramatic theories in Lessing's "Hamburgische Dramaturgie" and their application in his later works.* Madison, Wisconsin: University of Wisconsin.
Müller, H. (2001). *A Heiner Müller reader: Plays, poetry, prose* (C. Weber, Trans.). Michigan: Johns Hopkins University Press.
Muneroni, S. (2012). Culture in text and performance: The translation and dramaturgy of Osvaldo Dragún's Tres historias para ser contadas. *Translation Studies*, 5(3), 296-311.
Oakley-Brown, L. (2011). *Shakespeare and the translation of identity in early modern England.* Edinburgh, England: A&C Black.
Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis.* Toronto, Canada: University of Toronto Press.
Pavis, P. (2003). *Theatre at the crossroads of culture.* London and New York: Routledge.
Profeta, K. (2015). *Dramaturgy in motion: At work on dance and movement performance.* Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
Regattin, F. (2004) Théâtre et traduction: Un aperçu du débat théorique [Theater and translation: An overview of the theoretical debate]. L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales 36, 156–71. Retrived from http:// id. erudit. org/ iderudit/041584ar

Romanska, M. (2014). *The Routledge companion to dramaturgy.* London and New York: Routledge.

Rossiter, K. et al. (2008). From page to stage: Dramaturgy and the art of interdisciplinary translation. *Journal of Health Psychology*, 13(*2*), 277–286.

Trencsényi, K. (2014, October). Dramaturgy and mise-en-scène: The relationship between mise en scène and dramaturgy in the production process. Retrieved from http://www.critical-stages.org/10/dramaturgy-and-mise-en-scene/

Trencsenyi, K. (2015). *Dramaturgy in the making: A user's guide for theatre practitioners.* London, England: Bloomsbury Academic.

Turner, C., & Behrndt, S. K. (2008). *Dramaturgy and performance.* Basingstoke England: Palgrave Macmillan.

Zinnemann, F. (Director). (1966). *A Man for All Seasons* [Motion Picture].

Zuber, O. (2014). The Languages of theatre: Problems in the translations and transposition of drama. Oxford, England: Pergamon Press.

Zuber-Skerritt, O. (1988). Towards a typology of literary translation: Drama translation science. *Meta, 33*(4), 485-90.

پیوست

جدول ۲. مقایسهٔ نمایشنامه، ترجمه و متن اجرایی

نمایشنامه	ترجمهٔ طاهری	تغییرات ترجمه نسبت به نمایشنامه	نسخه اجراشده	تغییرات نسخه اجرا شده نسبت به ترجمه	نوع پاره‌گفتار	تحلیل
(When the curtain rises, the set is in darkness but for a single spot which descends vertically upon the Common Man, who stands in front of a big property basket.)	(وقتی پرده بالا می‌رود صحنه تاریک است به جز نورافکن تابیده بر مرد عام که بر یک صندوق حصیری بزرگ نشسته است.)	حرکت، دکور، نور، اجزای صحنه (تبدیل)	(موسیقی مارش نظامی در دوردست، چراغ‌ها روشن، زمینی مسطح در سرسرا روشن می‌شود، پیشکار در وسط صحنه ایستاده و صندوقی در سمت راست قرار دارد.) [تصویر ٤]	موسیقی، نور، حرکات، اجزای صحنه (اضافه)	شرح	در ترجمه صندوق وسایل به صندوق حصیری تبدیل شده و نحوه تابش نور و حرکات بازیگر اندکی تغییر کرده است. در نسخه اجرا، موسیقی و طراحی مکانی صحنه، چینش بازیگران و حرکات آن‌ها به‌طور کلی افزوده شده است.
-	(از روی صندوق بلند می‌شود)	حرکت (اضافه)	–	–	شرح	در ترجمه، به‌علت تغییر موقعیت بازیگر، حرکتی افزوده شده که به‌علت تغییر کامل جایگاه وی روی صحنه، در دراماتورژی حذف شده است.
-	-	-	ها.. ها.. ها... ها...	کلمات (اضافه)	دیالوگ	طی دراماتورژی، کلماتی به دیالوگ اضافه شده است تا

نمایشنامه	ترجمهٔ طاهری	تغییرات ترجمه نسبت به نمایشنامه	نسخه اجراشده	تغییرات نسخه اجرا شده نسبت به ترجمه	نوع پاره‌گفتار	تحلیل
						بار روایی نسخهٔ اجرایی را بالا ببرد.
It is perverse!	دیگر از حد به در شده است!	کلمات (اضافه) لحن (تبدیل)	دیگه شورشو درآوردن.	کلمات، لحن (تبدیل)	دیالوگ	در ترجمه، لحن متن کمی رسمی‌تر و به تعداد کلمات نیز افزوده شده است. در نسخهٔ اجرایی، هم کلمات نسبت به ترجمه کمتر شده و هم لحن غیررسمی شده است.
And an intellectual would have shown enough majestic meanings, coloured propositions, and closely woven liturgical stuff to dress the House of Lords!	و اگر فرهیخته بود معانی باشکوه و مطالب طمطراق و خطبه‌هایی چنان خوش‌بافت تحویل می‌داد که می‌شد مجلس اعیان را با آن فرش کرد!	کلمات (حذف)	–	کلمات (حذف)	دیالوگ	در ترجمه، ضمن حفظ لحن، از کلمات دیالوگ کاسته شده، ولی در نسخهٔ اجرایی، به‌طور کلی این بخش حذف شده است.
-	–	–	حالا بگذریم.	کلمات (اضافه)	دیالوگ	کلمات افزوده شده به اجرا، بنا به اقتضای سایر بخش‌های متن اجرایی، بار روایی را بالا برده و به متن حالت غیررسمی‌تر و صمیمانه‌تری بخشیده است،

نمایشنامه	ترجمهٔ طاهری	تغییرات ترجمه نسبت به نمایشنامه	نسخه اجراشده	تغییرات نسخه اجرا شده نسبت به ترجمه	نوع پاره‌گفتار	تحلیل
						تصمیماتی که همه در دراماتورژی گرفته شده است.
(Lights come up swiftly on set. He takes from the basket five silver goblets, one larger than the others, and a jug with a lid, with which he furnishes the table. A burst of conversational merriment off; he pauses and indicates head of stairs.)	(نور به سرعت صحنه را روشن می‌کند. از صندوق پنج جام نقره که یکی از آن‌ها بزرگ‌تر از بقیه است و تنگی دردار را بیرون می‌آورد، آن‌ها را روی میز می‌چیند. صدای بلند گفت‌وگوی شاد از بیرون شنیده می‌شود. مکث می‌کند و بالای پله‌ها را نشان می‌دهد.)	–	(به سرای خانه پشت سرش اشاره می‌کند و روبه تماشاگران ادامه می‌دهد.)	حرکت، اجزای صحنه، دکور، نور (حذف)	شرح	ترجمه قدم به قدم نمایشنامه را دنبال کرده است ولی در نسخه اجرا، بنا به محدودیت‌های صحنه‌ای و تصمیم دراماتورژ، شرح مختصر شده است و در حرکات بازیگران، اجزای صحنه و دکور کاهش داشته‌ایم.
-	–	–	(سرا در طبقه‌ای بالاتر و پشت سرسرا روشن می‌شود؛ حائل این دو بخش چند پله کوتاه است. سرا بسیار تجملاتی‌تر از سرسراست.	اشیاء صحنه، دکور، نور (اضافه)	شرح	با توجه به تغییراتی که دراماتورژ در سایر بخش‌ها به وجود آورده در این بخش مجبور شده است رمزگان تصویری جدید به اشیای صحنه، دکور و نور بیفزاید تا کاهش‌های پیشین

نمایشنامه	ترجمهٔ طاهری	تغییرات ترجمه نسبت به نمایشنامه	نسخه اجراشده	تغییرات نسخه اجرا شده نسبت به ترجمه	نوع پاره‌گفتار	تحلیل
			میان این دو بخش غیر از پله پاگرد بزرگی وجود دارد.) [تصویر ۵]			را جبران نماید.
(Puts down the jug.)	(تنگ را روی میز می‌گذارد.)	–	(خدمتکاران دیگری از سمت چپ با اشربه وارد می‌شوند). [تصویر ٦]	حرکت، اجزای صحنه (تبدیل، اضافه)	شرح	اقتضائات دراماتورژیک و تغییرات پیشین باعث شده است که اجزای صحنه تبدیل و به حرکات نیز اضافه شود.
(During the last part of the speech, voices off. Now, enter, at head of stairs, Sir Thomas More.)	در آخرین بخش گفتار او، صداهایی از بیرون صحنه شنیده می‌شود. حال در بالای پله‌ها سرِ توماس مور وارد می‌شود.)	–	(در طبقه بالا، سر توماس با مهمان، ریچ، از سمت چپ وارد می‌شود؛ پیشخدمت‌ها همچنان در حال چیدن صحنه هستند). [تصویر ۷]	حرکت، دکور (اضافه)	شرح	ترجمه تغییری نسبت به نمایشنامه ندارد ولی در اجرا، برای تداوم تغییرات پیشین و حرکات افزودهٔ سایر بازیگران صحنه، حرکات و اجزای صحنه افزوده شده است.